PROBLEME ALE CRISTALIZĂRII STILULUI ÎN PICTURA DE ICOANE ÎN SEC. XVI ŞI O „NOUĂ" ICOANĂ DIN EPOCA LUI NEAGOE BASARAB*

AL. EFREMOV

Fig. 1. Icoana Ioan Botezătorul şi Maica Domnului cu Pruncul (sec. XVI), Domneşti.



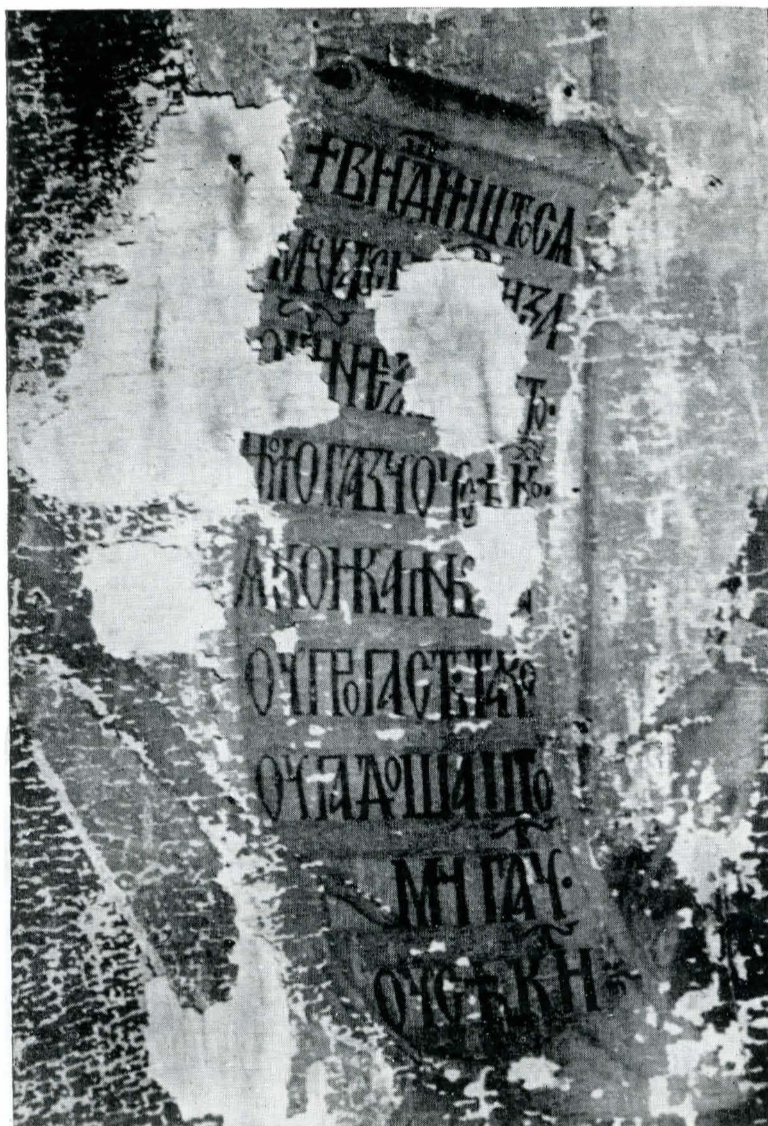


Fig. 2. Detaliu cu textul de pe rotulusul ținut de Ioan Botezătorul.

O mică capelă din curtea bisericii cu hramul Buneivestiri din frumoasa și pitoreasca localitate Domnești, jud. Argeș, adăpostește un muzeu format din cîteva zeci de obiecte de artă medievală românească.

Vizitatorul poate vedea, expuse într-o dezordine romantică, o seamă de vechi tipărituri, țesături, obiecte din metal și icoane, acestea din urmă fiind cele mai numeroase. Adunate de prin împrejurimi bogate în amintiri cu care ne mîndrim (este suficient să amintim Curtea de Argeș și schitul Brădet), aceste obiecte ne vorbesc cu elocvență și modestie totodată de un trecut, e drept nu prea îndepărtat. Sîntem gata să părăsim această colecție, cînd atenția ne este atrasă de o icoană de proporții impresionante (126×96×4 cm), ce trece aproape neobservată datorită gradului înaintat de degradare în care se află[1]. Dar și așa, cu culoarea cojită și acoperită cu murdărie, mai păstrează încă și astăzi din frumusețea ei de altă dată.

Pictorul, anonim ca atîți alți creatori de capodopere din evul mediu, ne-a înfățișat o temă iconografică puțin obișnuită. El a redat în toată amploarea lor două din cele mai importante personaje din ierarhia bisericii: pe Ioan Înaintemergătorul și pe Maica Domnului cu Pruncul. Și dacă sîntem obișnuiți să întîlnim figurile lor făcîndu-și pandant în compoziții ca *Deisis*, *Judecata de apoi* sau *Duminica Tuturor Sfinților*, în care au rolul de intercesori, apariția lui Ioan Botezătorul și a Maicii Domnului într-o icoană, în postura unor personaje principale purtătoare a unor alte simboluri, de ordin mai puțin cunoscut și evident, este semnificativă nu numai pentru libertatea și răspunderea ce și-o asuma zugravul și comanditarul, dar și pentru întregul spirit al epocii în care a fost creată această icoană. Dar asupra acestor probleme vom reveni mai jos, după prezentarea și încercarea de datare a acestei picturi.

De o concepție monumentală și de o rafinată eleganță, icoana reprezintă, după cum am mai amintit, pe *Ioan Botezătorul* și pe *Maica Domnului cu Pruncul*, grupați într-o compoziție, care fără să fie strict simetrică este perfect echilibrată. În stînga, este redată într-o iconografie tradițională figura lui Ioan Botezătorul, într-o întoarcere spre centru, ținînd în mîna stîngă un toiag înalt încununat cu o cruce și un rotulus desfășurat cu textul unei rugăciuni (asupra acesteia vom reveni), pe care o indică cu mîna sa dreaptă. El poartă o melotă albastră-cenușie, peste care este aruncat un himation ocru-maroniu. În partea dreaptă, de asemenea ușor întoarsă spre centru, apare figura Maicii Domnului, care ține pe brațul stîng pe Isus copil, iar cu mîna dreaptă indică în jos, nu atît spre rotulusul ținut de Înaintemergător cît spre capul tăiat al lui Ioan, ce se află jos, în centru, pe un vas de culoare maronie cu striații de aur. Ea poartă o bonetă și rochie albastră cu mînecuțe roșii brodate cu fir și un maphorion violaceu tivit cu roșu și ocru. Pruncul pe care-l ține în brațe binecuvîntează cu mîna dreaptă, ținînd în cea stîngă un rotulus. Himationul în care este înveșmîntat Isus este de culoare roșie-cărămizie cu striații de aur. Nimburile personajelor sînt indicate prin două cercuri concentrice incizate, iar cel al lui Isus, care se detașează de pe maphorion, este de aur și cruciger. În partea superioară a icoanei, fondul este de aur, iar în cea inferioară este format dintr-un peisaj stîncos, stilizat, cu tufe de flori albastre și roșii (fig. 1).

Inscripțiile care indică numele personajelor sînt caligrafiate cu litere roșii, în limba greacă, iar textul pe care-l ține Ioan Botezătorul este scris în limba slavonă, cu frumoase litere negre pe un fond ocru-alb.

Tehnica in care a fost realizată această icoană urmează cele mai bune tradiții ale picturii bizantine și post-bizantine. Volumele carnației au fost realizate prin suprapunerea succesivă a unor straturi de culoare străvezie de o foarte bună calitate, avînd pentru părțile umbrite tonuri acoperitoare de brun-verzui, trecîndu-se treptat la părțile luminate cu ajutorul straturilor de ocru-brun și ocru-alb. Luminile, blicurile, sînt cînd fine, caligrafiate cu precizie, cum este cazul Maicii Domnului, cînd energice și expresive, ca la Ioan Botezătorul. Pentru gură, obraji și nas s-a folosit discret culoarea roșie. Cutele veșmintelor sînt indicate cu negru, alb, aur și culoare peste culoare.

Rama, aurită și ea, este lăsată din grosimea scîndurii, avînd pe margini o dungă roșie.

Stratul pictural este realizat în culori tempera. El are ca suport un strat de grund destul de gros, o pînză de in ce acoperea toată nava icoanei, precum și trei scînduri din lemn de tei (?), dintre care cea de la mijloc este foarte lată; cele marginale, înguste, depășesc cu puțin lățimea ramelor laterale. Spatele icoanei a fost acoperit cu un strat de preparație, pe care se mai observă urmele unui desen monocrom și nu este întărit cu traverse.

Această succintă „fișă analitică" a icoanei de care ne ocupăm a fost necesară deoarece, pe de o parte, ea prezintă obiectiv niște însușiri pe care le are lucrarea, completînd reproducerea, iar pe de altă parte, ne va permite, ca în analiza ce urmează — necesară datării și situării ei în contextul acestei ramuri a picturii medievale din Țara Românească —, să ne referim la date și trăsături prezentate și deci cunoscute cititorului.

Proveniența icoanei — care ar permite o datare aproximativă în funcție de zidirea și datarea în timp a lăcașului căreia i-a fost destinată inițial — nu se cunoaște. Eticheta, prinsă chiar pe nava icoanei indică biserica Buneivestiri și anul 1777, dar fără îndoială ea arată locul unde a fost adăpostită temporar icoana și deci nu ne poate servi la datare. Profesorul Emil Lăzărescu, care cunoaște icoana, a emis ipoteza că locul de proveniență ar putea fi biserica schitului Corbi. Neavînd însă confirmări de nici o natură (documentară sau de tradiție orală) în această privință și considerînd icoana ca fiind de dimensiuni prea mari pentru o construcție de proporții destul de modeste,

* Și cu această ocazie ținem să aducem mulțumiri colegei noastre Ana Dobjanschi, care ne-a semnalat această deosebită realizare a picturii medievale românești.

[1] Dovadă, în articolul *Monumentele religioase de pe valea rîului Doamnei* de Radu Crețeanu, apărut în „Mitropolia Olteniei", nr. 1–2 (1969), p. 36–46, în care se pomenește colecția și se evidențiază o icoană cu tema Buneivestiri (p. 38–39), iar icoana de care ne ocupăm trece neobservată.

ca cea pomenită, preferăm să lăsăm deschisă discuţia asupra acestui aspect al problemei, la care vom reveni.

Cunoaşterea lăcaşului căreia i-a fost destinată, precum şi a comanditarului ei, ne-ar ajuta şi în rezolvarea problemelor pe care le ridică această operă. După cum am mai amintit, tipul iconografic al acestei icoane este puţin obişnuit. Cel puţin noi nu am mai întîlnit o asemenea reprezentare iconografică în arta icoanelor. Fără îndoială, ideea, simbolul al cărei purtătoare este, nu poate fi alta decît cea legată de un eveniment tragic — încetarea din viaţă — a unui membru al familiei donatorului[2]. Toate amănuntele iconografice converg spre confirmarea acestei afirmaţii. În primul rînd, după cum am mai amintit, asocierea într-o icoană care nu are ca simbol intercesiunea, a Maicii Domnului şi lui Ioan Botezătorul, este neobişnuită. Elocvent este şi faptul că locul de cinste — partea dreaptă — este ocupat de Ioan şi nu de Maica Domnului cu Isus în braţe, cea care în ierarhie ocupă un loc mult mai important. Acest lucru ne conduce la concluzia că s-a dorit cu tot dinadinsul ca accentul să cadă pe Ioan, cu atît mai mult cu cît şi spaţiul ce i s-a afectat este mai mare. Un alt amănunt semnificativ ne atrage atenţia. În timp ce privirile lui Ioan şi ale Maicii Domnului fixează pe spectator în orice punct s-ar afla el, Isus din braţele mamei sale priveşte spre Înaintemergătorul şi spre textul pe care acesta îl ţine în mînă.

Atît textul (fig. 2) — afectat parţial de degradări, al cărui înţeles însă se desprinde cu claritate[3] — ce aminteşte de moartea sa, indicat de către Ioan cu mîna dreaptă, spre care priveşte cu insistenţă Isus, cît şi însuşi capul său tăiat, plasat jos, în centrul compoziţiei spre care arată cu mîna sa dreaptă Maica Domnului, sugerează cu insistenţă tragedia morţii.

Din succinta analiză iconografică, avînd mereu prezent în memorie faptul că gîndirea din epoca feudală este exprimată prin excelenţă prin simboluri, iar fiecare atitudine, gest sau privire este purtătoare a unor anumite semnificaţii, credem că se desprinde cu destulă claritate ideea pe care o conţine această icoană. Mai mult decît atît, sperăm că putem afirma după cele spuse mai sus că ea vrea să amintească contemporanilor şi posterităţii despre stingerea din viaţă a unui anume „Ioan", o pierdere ireparabilă pentru apropiaţii săi.

Presupunînd că rezolvarea problemei iconografice, a simbolului a cărui purtătoare este, a fost convingătoare, vom încerca în cele ce urmează să datăm cu ajutorul cunoştinţelor ce le avem la îndemînă această originală lucrare.

Chiar de la primul contact cu icoana, un cercetător din domeniul artei medievale poate să-şi dea seama, datorită unor elemente — proporţii, stil, calitate — că are în faţa sa o operă executată în secolul al XVI-lea. Sarcina noastră, însă, va consta în încadrarea ei într-o perioadă de timp cît mai limitată. Neavînd la îndemînă material documentar, vom încerca să o datăm pe baza analizei stilistice, încadrînd-o într-o anumită etapă a evoluţiei picturii din Ţara Românească în cel de al XVI-lea veac.

Trecînd în revistă pictura — atît icoanele cît şi pictura murală — păstrată din secolul al XVI-lea şi comparînd-o cu icoana de care ne ocupăm, aria cercetărilor se micşorează şi se fixează aproximativ la primul sfert al veacului. Picturile murale, de o remarcabilă calitate artistică, ca cele de la Stăneşti-Vîlcea (1537)[4] sau bolniţa Coziei (1542—1543), care ne-au reţinut mai mult atenţia în speranţa de a găsi analogii cu icoana din Domneşti, ne-au convins, în urma unor analize mai amănunţite, că diferenţe conceptuale, tipologice şi stilistice, nu ne permit să facem apropieri, că sînt creaţii de un caracter cu totul deosebit.

Dacă, datorită unor elemente din icoana noastră, cum ar fi de pildă crucea pe care o ţine Înaintemergătorul, am crezut de cuviinţă să căutăm asemănări într-o anumită etapă a picturii Ţării Româneşti din veacul al XVI-lea, numeroase alte aspecte ale acestei opere sînt legate de o altă perioadă, anterioară, cea care corespunde epocii lui Neagoe Basarab (1512—1521), din care ne-a parvenit un număr relativ mare de opere de pictură. Nu numai concepţia generală a icoanei, prin monumentalitatea viziunii, eleganţa rafinată a proporţiilor şi atitudinii (mişcării), ci şi o oarecare manieră o apropie de pictura murală ce s-a păstrat din biserica Episcopală de la Curtea de Argeş. Amănunte şi mai semnificative le sînt comune. În acest sens, putem vorbi atît despre tipologia asemănătoare a personajelor, cum este în cazul chipurilor Maicii Domnului (fig. 3 şi 4), cît şi despre identitatea concepţiei şi realizării costumelor (cutele maphorionului Maicii Domnului şi melota Prodromului). Factura în care au fost executate unele dintre picturile murale de la Curtea de Argeş şi icoana de care ne ocupăm, se apropie şi ea pînă la similitudine. Suprafeţele de umbră şi lumină sînt repartizate similar, iar blicurile fine din jurul ochilor, gurii şi nasului, puse cu oarecare rigiditate, sînt în unele cazuri identice (fig. 4 şi 5).

Ţinem să atragem atenţia în mod deosebit, că atunci cînd se fac comparaţii între icoane şi pictura murală este necesar să se ţină seama de o serie de factori proprii fiecărei tehnici în parte. Modificările stilistice şi cele de factură sînt generate adesea de însuşi suportul şi materialele diferite, folosite în pictura de tempera pe lemn şi în cea murală.

Realizarea plastică a chipului lui Ioan Botezătorul, trăsăturile feţei sale, fac excepţie de la regulă şi nu le găsim asemănare în pictura murală a vremii. Acum, în primul sfert al veacului XVI, în Ţara Românească, în redarea feţei Prodromului se foloseşte un modelaj care merge mai mult pe rotunjimi, pe linii curbe, în special pentru reliefarea pometţilor, atenuînd expresia tragică a personajului[5]. În icoana de la Domneşti, figura lui Ioan Botezătorul este de o viziune şi o concepţie mult mai severă şi ascetică, care accentuează dramatismul acestui deosebit de interesant personaj biblic (fig. 6). Efectul este obţinut în special prin folosirea unor accente puternice, formate din linii drepte şi aproape paralele ce pleacă de la rădăcina nasului în jos spre colţurile gurii. Felul de a concepe şi construi feţele, care ne aminteşte de departe pe Theofan Grecul, îl găsim în pictura Ţării Româneşti la figurile pustnicilor din pronaosul mănăstirii Cozia (sfîrşitul secolului al XIV-lea), pe care fără îndoială autorul icoanei le-a cunoscut.

Însă fragmentele de pictură murală păstrate din biserica Episcopală de la Curtea de Argeş nu constituie singurul element de comparaţie din arta veacului al XVI-lea şi icoana de care ne ocupăm. Calităţile ei stilistice le sînt superioare. Nu aflăm aici acea rigiditate şi uscăciune în tratare de care suferă pictura murală amintită şi nici manierismul formelor, mişcării şi sentimentului nu este atît de evident. Dacă eleganţa ei rafinată ne îndeamnă s-o bănuim de manierism, pregnanţa gravităţii şi tristeţii expresiei, precum şi profunzimea coloritului viu dar sobru, sînt mărturiile unei viziuni şi trăiri autentice. Calităţile icoanei ne duc cu gîndul la un alt monument din primul sfert al veacului al XVI-lea — la pictura murală a bolniţei Bistriţei, din păcate atît de puţin cercetată. Tipologic, coloristic şi în special prin atmosfera sobră şi interiorizată pe care o degajă, pictura bolniţei este apropiată de icoana noastră.

Din analiza stilistică comparativă cu pictura murală, rezumată în cele de mai sus, se poate trage concluzia că autorul icoanei *Ioan Botezătorul şi Maica Domnului cu Isus*,

[2] Prof. Emil Lăzărescu, într-o discuţie, a emis această idee, pe care o adoptăm, mulţumindu-i pe această cale.

[3] Dăm mai jos traducerea textului:

„În zilele noastre, în care
(a fost) martirizat . . . . . *din cauza*
. . . .
şi capul meu a fost tăiat.
Ca o piatră. . . . .
în prăpastie. Astfel. . .
a căzut căci
capul meu
l-au tăiat".

[4] În catapeteasma bisericii din Stăneşti se află şi două icoane împărăteşti — *Isus Pantocrator* şi *Maica Domnului Eleusa*, ambele din secolul al XVI-lea (după cum indică şi data din inscripţia de donaţie la icoana *Isus Pantocrator*), cercetate de Ştefan Andreescu, a căror publicare o aşteptăm. Ele sînt o creaţie artistică cu totul diferită de icoana din Domneşti.

[5] Pentru exemplificarea afirmaţiei noastre se poate lua de pildă figura lui Ioan Botezătorul din scena *Deisis* din pictura bisericii Episcopale de la Curtea de Argeş sau cea din ciclul *Deisis* din tîmpla de la Kruşedol (R. S. F. Iugoslavia).



Fig. 3. Maica Domnului; Detaliu din pictura murală de la Curtea de Argeș (Muzeul de artă al R. S. România).



Fig. 4. Icoana din Domnești; Capul Maicii Domnului.

din Domnești, este contemporan cu artiștii care au executat aceste ansambluri și se poate plasa din punct de vedere al viziunii și calităților artistice pe un loc intermediar între pictura bisericii Episcopale de la Curtea de Argeș și cea a bolniței Bistriței[6].

* * *

Comparată cu icoanele cunoscute și cercetate ce s-au păstrat din primul sfert al veacului al XVI-lea, icoana *Ioan Botezătorul și Maica Domnului cu Pruncul*, fără să iasă din punct de vedere stilistic și tehnic din limitele epocii respective, ocupă un loc deosebit. Încadrîndu-se perfect în concepțiile și viziunea acestui început de secol, ea aduce în plus elemente noi, ce servesc unei mai bune cunoașteri a picturii în tempera pe lemn din această perioadă.

Icoana de care ne ocupăm întrunește trăsături formale și de viziune proprii mai multor opere din epoca lui Neagoe Basarab, constituind parcă o sinteză a caracteristicilor dominante în arta picturii în tempera a atelierelor domnești din Țara Românească.

În acest sens, ea întrunește în general virtuozitatea execuției, prețiozitatea materialelor și abilitatea în repartiția luminilor, proprii icoanelor *Isus Pantocrator* (Muzeul de artă al R. S. România) și *Maica Domnului Hodighitria* (pronaosul bisericii Păr-Bistrița/Vîlcea) de la începutul secolului al XVI-lea, create probabil de meșteri cretani[7], ca și icoana reprezentînd pe *Sf. Alexe omul lui Dumnezeu între Varlaam și Ioasaf* din pronaosul bisericii Episcopale din Argeș[8], cu tipologia, coloritul cald și autenticitatea sentimentului din cele două icoane monumentale de la Bistrița Craioveștilor, datate cu anul 1512–1513[9], în care aflăm ecouri ale artei din epoca Paleologilor. În aceeași ordine de idei, Maica Domnului din icoana de care ne ocupăm are unele trăsături ale feței, cum ar fi linia nasului și forma ochilor, asemănătoare cu *Maica Domnului Hodighitria* de la Govora[10], icoană care păstrează din spiritul auster al artei influențate de mișcarea isihastă[11]. Asemenea trăsături sînt semnificative și importante pentru datare în general și în special pentru această epocă de adaptare la gustul și exigențele estetice locale ale unor influențe grecești și italo-cretane, acestea din urmă venite și prin intermediul mediului sîrbesc. Confirmarea o găsim nu numai în analiza stilistică, ci și în utilizarea limbii grecești pentru indicarea numelui lui Ioan Botezătorul și a celei slavone pentru textul de pe rotulusul desfășurat pe care acesta îl ține în mînă. Ipoteza că icoanele cunoscute din epoca lui Neagoe Basarab sînt opera unor artiști locali formați doar la o școală grecească, în afara unor date documentare cu privire la numele zugravilor și a unora de ordin stilistic, pare confirmată și de inscripțiile în două limbi pe care le aflăm aproape la toate icoanele vremii. Acordînd mai multă atenție acestui aspect, observăm că limba greacă se folosește numai pentru a indica numele sfinților sau iconografia, iar cea slavonă, ce era bineînțeles mai familiară zugravilor locali, era utilizată pentru texte liturgice și de donație mai lungi sau pentru a desemna pe donatori, fenomen care vine în sprijinul ipotezei mai sus enunțate[12].

Revenind la asemănările existente între icoana *Ioan Botezătorul și Maica Domnului cu Pruncul*, din Domnești și icoanele din epoca lui Neagoe Basarab, este necesar să le subliniem pe cele stilistice și de conținut emoțional

[6] Chiar din fragmentele de pictură murală ce ne-au parvenit din biserica Episcopală de la Curtea de Argeș, distingem mai multe etape ale zugrăvirii ei, oglindite și în diferențe stilistice evidente. Fără să abordăm această problemă, care mai așteaptă o rezolvare, ne limităm să amintim aici că trei dintre fragmentele păstrate, reprezentînd doi îngeri cu însemnele patimilor și Adormirea Maicii Domnului, aflate azi la muzeul mănăstirii Curtea de Argeș, sînt apropiate ca stil de sobra pictură a bolniței Bistriței și total diferite de restul picturii, care suferă o vădită tendință spre fast și manierism.

[7] Al. Efremov, *Icoane de la Bistrița Craioveștilor*, în „Revista muzeelor", nr. 5/1969, p. 467–470.

[8] E. Lăzărescu, *O icoană puțin cunoscută din sec. XVI și problemele pronaosului bisericii mănăstirii Argeșului*, în „SCIA, seria artă plastică", tom. 14, nr. 2, 1967, p. 186–199; V. Drăguț, V. Florea, D. Grigorescu, M. Mihalache, *Pictura românească în imagini*, Ed. Meridiane, Buc., 1970, fig. p. 43 (fragment).

[9] Al. Efremov, *op. cit.*; V. Drăguț, etc., *op. cit.*, fig. p. 45 (fragmente).

[10] V. Drăguț, etc., *op. cit.*, p. 46.

[11] Icoana se află în patrimoniul Muzeului de artă al R. S. România. A fost datată, de către Ioana Lazarovici, cu începutul secolului al XVI-lea, după stil și inscripția de donație, azi dispărută, dar publicată de V. Drăghiceanu.

[12] Făcînd afirmația de mai sus ne-am referit la următoarele icoane: *Maica Domnului Hodighitria*, de la Bistrița – 1512–1513 – (are scris tipul iconografic în limba greacă, iar anul executării de pe maphorion în slavonă); *Maica Domnului*, de la Govora – începutul secolului XVI (are scris tipul iconografic în limba greacă, iar inscripția de donație, citită de V. Drăghiceanu, în slavonă); *Sf. Nicolae cu familia donatorului* – cca. 1518 – (numele sfîntului era scris inițial, înainte de repictare, în limba greacă, iar cel al donatorilor în limba slavonă); *Coborîrea de pe Cruce* – cca. 1522 – (în limba greacă sînt scrise titlul și numele lui Ioan Botezătorul, iar în cea slavonă numele Despinei Milița și ruga pe care o adresează *„stăpinei")*. Icoanele *Sf. Alexe omul lui Dumnezeu între Varlaam și Ioasaf* (cca. 1517), *Plîngerea* (epoca lui Neagoe Basarab) și *Sf. Simeon și Sava* (după 1522), cu toate că poartă amprenta puternică a stilului picturii grecești postbizantine, au atît numele sfinților și donatorilor, cît și inscripțiile liturgice în limba slavonă.

din *Plîngerea*[13] din Muzeul de artă al R. S. România. Ambele avînd un conținut dramatic deosebit doar ca intensitate și nuanță, în funcție de simbol, ele au comune (în ceea ce privește figura lui Ioan Botezătorul din icoana de la Domnești) nu numai trăsături formale, ci mai ales autenticitatea și forța expresiei imprimate chipurilor, umanizarea unor sentimente tratate pînă nu de mult în mod exclusiv formal și abstract.

Asemănările dintre icoana de la Domnești cu cele create în primele trei decenii ale veacului al XVI-lea merg uneori pînă la detalii de peisaj, ca în cazul tufelor de flori pe care le aflăm și în cunoscuta icoană *Coborîrea de pe Cruce* (cca. 1522) de la Muzeul de artă al R. S. România.

Enumerarea și analiza paralelelor și asemănărilor stilistice ar putea fi extinsă dacă economia lucrării ar permite-o. Am dori însă să amintim pe scurt despre unele aspecte de tehnică, adesea neglijate, dar care sînt de cele mai multe ori grăitoare și vin în sprijinul cercetării. Ne referim la sistemul identic în care sînt îmbucate blaturile, în special cele ale ramelor, pe care-l întîlnim la icoane de mari dimensiuni numai în acest început de secol, la icoanele pomenite de la Bistrița, Curtea de Argeș, precum și la alte două icoane — *Sf. Teodor Tiron* și *Sf. Dumitru* (cca. 1517), aflate la mănăstirea Cozia, dar provenite tot din pronaosul bisericii Episcopale de la Curtea de Argeș, despre care nu s-a pomenit pînă acum, fiind repictate grosolan probabil în secolele XVIII-XIX[14]. Urmele de preparație și de desen brun, monocrom, de pe spatele icoanei din Domnești, se întîlnesc numai la piese din secolul al XVI-lea (ne referim numai la desen, deoarece acoperirea spatelui cu preparație s-a păstrat și mai tîrziu, pentru o mai bună conservare a suportului, protejîndu-l împotriva variațiilor de temperatură și umiditate, precum și împotriva cariilor); le întîlnim la icoanele de la Bistrița (1712—1713) și la *Plîngerea* din Muzeul de artă al R. S. România.

Considerînd că argumentele aduse în sprijinul datării cu „epoca lui Neagoe Basarab" a icoanei *Ioan Botezătorul și Maica Domnului cu Pruncul* din Domnești sînt concludente și suficiente, vom încerca să desprindem, pe baza materialului acumulat, alte aspecte cu privire atît la lucrarea studiată, cît și la mediul care a dat naștere unor opere atît de semnificative pentru pictura noastră de icoane, cu ecouri adînci și repercusiuni durabile în evoluția ulterioară a picturii în tempera din Țara Românească.

La începutul prezentului studiu s-a pomenit despre părerea emisă cu privire la locul de proveniență a icoanei din Domnești și s-a încercat, în măsura posibilităților, să se explice sensul iconografic și semnificația ei simbolică. În lumina analizei întreprinse, este cazul să revenim asupra acestor probleme. Nu putem crede că o icoană de asemenea proporții, nefiind o icoană împărătească sau de hram și avînd calități artistice remarcabile, să fi aparținut unei ctitorii destul de modeste ca proporții și venituri ca cea de la Corbi, ea fiind fără îndoială destinată unei ctitorii domnești mari și bogate, executată de un meșter dotat, dintr-un atelier cu renume, tradiții și mari resurse materiale. Analizînd icoana din toate punctele de vedere și în special stilistic, sîntem înclinați să presupunem că a aparținut principalei ctitorii a lui Neagoe Basarab, fiind probabil creația unuia dintre cei mai înzestrați pictori autohtoni ce au lucrat în atelierele domnești, cu o personalitate artistică ce a depășit rutina tradițională[15].

Coroborînd datele acumulate pe parcursul studierii acestei interesante opere de artă, apare ca o consecință logică o ipoteză tentantă, pe care o considerăm ca atare

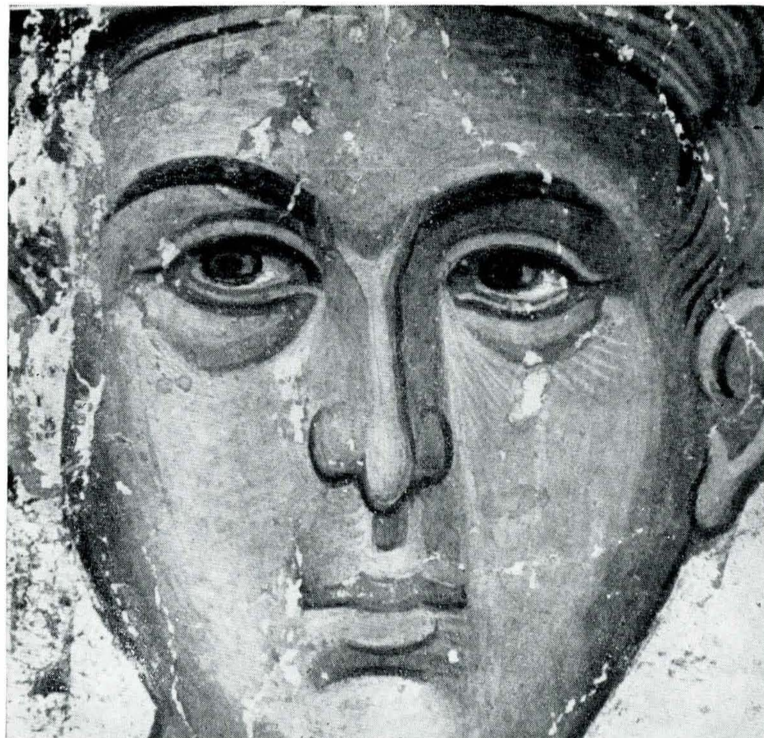


Fig. 5. Sf. Procopie; Detaliu din pictura murală de la Curtea de Argeș (Muzeul de artă al R. S. România).

pînă la o confirmare sau infirmare documentară. După cum am văzut, pe baza analogiilor existente între icoana din Domnești și pictura „epocii lui Neagoe Basarab", le putem considera lucrări „contemporane": calitățile de stil și tehnică și prețiozitatea materialelor ne permit să credem că icoana a aparținut bisericii Episcopale de la Curtea de Argeș; semnificația simbolică a iconografiei ne îndreptățește s-o considerăm drept o aducere aminte și o rugă în același timp a celui (sau a celor) ce au comandat-o, pentru sufletul unui răposat Ioan. Documentele vremii, precum și reprezentări figurative contemporane ne fac cunoscut că unul din fiii lui Neagoe Basarab, mort copil, se numea Ioan. Mormîntul lui se află în dreapta pronaosului bisericii Episcopale de la Curtea de Argeș și poartă data de 27 noiembrie, fără a indica însă anul, care nu poate fi decît 7026 sau 7027 (1518 sau 1519)[16]. Astfel stînd lucrurile, este foarte probabil ca icoana de la Domnești să fi fost comandată în amintirea acestui tragic eveniment din familia domnitorului muntean[17]. Ea ar fi putut să-și găsească locul pe unul din pereții pronaosului în apropierea mormîntului lui Ioan și a surorii sale Anghelina, care l-a precedat în „lumea de apoi" cu aproximativ un an, deoarece, după cum este bine cunoscut, pictura murală a bisericii nu a fost terminată decît după moartea lui Neagoe și deci existau numeroase spații ce ofereau posibilitatea, — ba chiar o cereau — de a fi decorate[18].

[13] V. Drăguț etc., *op. cit.*, p. 46—47, fig. 46 (ansamblu și detaliu).

[14] E. Lăzărescu, *op. cit.*, p. 198—199.

[15] Ne-am permis această afirmație în baza constatării asemănărilor stilistice între icoana din Domnești și pictura bolniței Bistriței, a Episcopalei de la Curtea de Argeș, și a unor icoane despre care s-a vorbit în text. Unele studii recente, în mod surprinzător, atribuie neargumentat (V. Drăguț etc., *op. cit.*, p. 43) sau neconvingător (V. Drăguț, *Pictura murală din Țara Românească și din Moldova și raporturile sale cu pictura Europei de sud-est în cursul secolului al XVI-lea*, „B. M. I." nr. 4/1970, p. 18 și nota 7) lui Dobromir zugravul icoana *Sf. Nicolae cu donatori* din Muzeul Patriarhiei, încercînd în același timp să facă din acest pictor „lieder-ul" mișcării artistice din epoca lui Neagoe Basarab (vezi și nota 6).

[16] Al. Efremov, *Portrete de donatori în pictura de icoane din Țara Românească*, „B. M. I." nr. 1/1971, nota 3, unde pe baza datelor existente, se încearcă o precizare a datelor morții celor trei copii ai lui Neagoe Basarab, despre care vorbește atît de frumos și emoționant autorul *Învățăturilor* cu ocazia reinhumării mamei sale, Neaga.

[17] O altă ipoteză în legătură cu semnificația icoanei — sugerată de E. Lăzărescu într-o discuție, — s-ar putea construi pornind nu de la părerea că aluzia iconografică se referă la decesul unui oarecare Ioan, ci la asemănarea condițiilor morții. În acest caz, ar putea fi vorba de un personaj marcant al vremii, mort prin decapitare. Dar astfel, orice posibilitate de identificare este deocamdată exclusă. În afară de aceasta, și un considerent de ordin iconografic face ca ipoteza să fie mai puțin tentantă, deoarece, sîntem convinși că în acest caz (decapitarea unui demnitar), s-ar fi recurs fără îndoială chiar la reprezentarea scenei *Tăierea capului lui Ioan Botezătorul*, temă cunoscută în iconografie și mult mai adecvată, situației. În favoarea ipotezei adoptate de noi vine și faptul (pomenit, dar insuficient subliniat) că Maica Domnului ține pe Isus copil în brațe, lucru neîntîlnit atunci cînd Fecioara apare în aceeași compoziție cu Înaintemergătorul, și care desigur nu este lipsit de semnificație.

[18] Cunoscînd că mormintele Anghelinei, ale lui Ioan și Petru nu au fost mutate din locul lor inițial la restaurarea bisericii (Gr. Tocilescu, *Rapoarte. . . .*, ședința din 1 aprilie 1886, extras din „Analele Acad. Rom." seria II, tom. VIII, secția II, Memarii și notițe, Buc. 1887, p. 14) și au rămas tot în fața peretelui estic din pronaos, unde le vedem și astăzi, precum și faptul că pe peretele din fața lor au



Fig. 6. Icoana din Domnești; Capul lui Ioan Botezătorul.

Ipoteza noastră ar putea eventual părea unor cercetători puțin întemeiată, îndrăzneață. Însă în sprijinul ei vine însuși spiritul epocii.

În numeroasele studii apărute cu privire la domnia lui Neagoe Basarab și în special la controversata problemă a autenticității și paternității *Învățăturilor*, ultima vreme și-a adus un aport hotărîtor sintetizat în cartea lui Manole Neagoe — *Neagoe Basarab*, apărută în Editura științifică în 1971[19]. Astfel, perioada de domnie a lui Neagoe Basarab (1512—1521) — și implicit cea imediat anterioară și posterioară ei, atît de interesantă și semnificativă pentru istoria Țării Românești și pe care o putem pe drept numi „Epoca lui Neagoe Basarab", deoarece marchează punctul culminant —, se conturează din ce în ce mai clar sub toate aspectele sale. Astăzi putem vorbi fără frică de a greși prea mult și despre unele concepții despre lume (puțin accesibile nouă, oamenilor din secolul XX), ca etica, morala, estetica și deci gusturile și exigențele artistice ale epocii. Biserica mănăstirii Dealu (1500—1502) și în special cea a legendarului Manole de la Curtea de Argeș (1517), creații originale, fără precedent în arta constructorilor munteni, vor lăsa o amprentă adîncă asupra arhitecturii ulterioare; pictura murală din principala ctitorie a lui Neagoe, executată de Dobromir zugravul, artist format fără îndoială la o școală de pictură grecească, vor influența profund întreaga pictură a Țării Românești atît din punct de vedere stilistic, cît și al programului iconografic; zugravii de icoane, formați și ei la școli de prestigiu își permit inovații de ordin iconografic, introduc cu îndrăzneală în nava icoanelor portretele donatorilor, în atitudini demne, ce vor constitui exemple și modele de care își vor aminti pictorii în epoci în care afirmarea conștiinței, demnității și luptei pentru eliberarea națională în cursul istoriei zbuciumate se vor face simțite pregnant; tipăriturile, printre primele în Europa, care înlesnesc răspîndirea cunoștințelor, își vor găsi în viitor urmași demni ce vor contribui la formarea limbii române literare; *Învățăturile lui Neagoe* — un program și o oglindă a realităților noastre din această perioadă — vor fi copiate, traduse în limba greacă și mai tîrziu în limba română și vor răspîndi înțelepciunea și sentimentele complexe ce le cuprind dincolo de granițele țării.

În această epocă de efervescență spirituală a fost creată icoana „din Domnești". Îndrăzneala pe care o are un zugrav pentru crearea unei noi teme iconografice, cînd tot cam pe atunci vedem tema iconografică a unui epitaf transpusă pe o icoană, cînd figura lui Neagoe este aproape tot atît de mare ca cea a sfîntului pe a cărui cutie de moaște se reprezintă, sau cînd durerea unei mame care și-a pierdut fiul cutează să fie asemuită cu cea a Maicii Domnului, nu ne mai poate apare drept imposibilă.[20] Umanizarea subtil nuanțată a sentimentelor de adîncă durere și dramatism, chiar fără a se îndepărta prea mult de tradițiile austere și abstracte, precum și introducerea unor elemente din viața reală — cum sînt florile din peisaj — într-o compoziție de concepție monumentală și simbolică în care nu-și au locul detaliile nesemnificative, fără a o influența și fără a-i știrbi din înalta ținută artistică, sînt doar cîteva aspecte ale icoanei noastre care-și pot găsi corespondențe, pot fi comparate cu conținutul, stilul, spiritul *Învățăturilor lui Neagoe*, în care, alături de pagini de o adîncă religiozitate, întîlnim altele în care se surprinde cunoașterea lucidă și perfectă a realităților înconjurătoare, sau durerea umană plină de demnitate, cînd pomenește de mama și copiii săi morți.

Această ambianță artistică și spirituală din preajma scaunului domnesc, în care se încadrează atît de perfect icoana de care ne ocupăm, nu poate constitui decît un argument în plus în favoarea ipotezei noastre.

Unele probleme ridicate în legătură cu icoana *Sf. Ioan Botezătorul și Maica Domnului cu Pruncul* de la Domnești și felul în care se încadrează în spiritul și în special în plastica epocii comportă o atenție deosebită, datorită unor nuanțe semnificative asupra cărora am dori să atragem atenția, accentuîndu-le nu numai pentru importanța lor în contextul artei contemporane, ci și prin semnificația plină de consecințe asupra evoluției viitoare a picturii de icoane din Țara Românească.

Atunci cînd s-a remarcat că lucrarea studiată nu are asemănări deosebite cu o anumită icoană cunoscută și cercetată, din primul sfert al veacului al XVI-lea, ci întrunește trăsături stilistice și tehnice comune diferitelor piese ce formează acest grup, cititorul atent ar fi putut desprinde că sînt evidente apropierile de ordin formal și tehnic (prepararea și îmbinarea scîndurilor suportului, unele trăsături ale fețelor, precizia și virtuozitatea punerii blicurilor, calitatea aurului etc) cu cele ale icoanelor asemănătoare, executate de meșteri străini[21], iar cele de conținut, colorit și sentiment, cu cele create de zugravi autohtoni sau naturalizați. O stare de fapt asemănătoare o observăm și în ceea ce privește pictura murală, unde, cu toate deosebirile de tehnică și viziune, apropierile stilistice sînt și mai evidente, în special cu fragmentele ce pot fi atribuite „cercului lui Dobromir zugravul".

Tot cu această ocazie s-a putut observa că austeritatea adesea rigidă, coloritul rece și prețios, virtuozitatea uneori seacă și manierismul ce duce la efeminare și lipsă de forță (trăsături din care întîlnim unele sau altele, iar uneori toate în aceeași operă), pe care le distingem în majoritatea operelor create de artiști străini, nu se fac simțite în icoana studiată.

---

fost pictate tablourile votive reprezentînd pe Ruxandra și Radu de la Afumați ținînd în mîini modelul bisericii și pe Theodosie — fiul lui Neagoe Basarab ce i-a urmat pentru cîteva luni la domnie (1521—1522) —, (P. Chihaia, *Cîteva date în legătură cu portretele votive din biserica lui Neagoe din Curtea de Argeș*, „Mitropolia Olteniei", nr. 7—9/1962, p. 449—472) și deci au fost pictate în a doua etapă, sub conducerea lui Dobromir zugravul (1526), considerăm că peretele respectiv putea fi decorat cu una sau eventual mai multe icoane (trei, cîte morminte erau), legate prin simbolismul lor de pierderea copiilor lui Neagoe și ai Despinei Milița.

[19] Din păcate, în afara unei sinteze și a unor prețioase contribuții, autorul nu și-a propus, așa cum o mărturisește în introducere, decît să prezinte unele *„momente și aspecte esențiale ale domniei și activității spirituale a voievodului"*. Spre regretul nostru, autorul nu a considerat „esențial" să închine un capitol culturii și artei din această perioadă, lipsindu-ne de o analiză mai largă și mai aprofundată a acestui „aspect". Am fi dorit ca acele pagini închinate *Învățăturilor* să fi fost încadrate într-un context cultural-artistic larg, văzut și analizat prin prisma unui bun cunoscător al epocii.

[20] Făcînd afirmațiile de mai sus ne referim la următoarele lucrări pe care le dăm în ordinea citată: *Plîngerea* (începutul secolului XVI) din Muzeul de artă al R. S. România; *Sf. Nicolae cu donatori* (1517—1518) din Muzeul Patriarhiei Române — București, mănăstirea Antim, și *Sf. Simeon și Sava* (cca. 1522) din Muzeul de artă al R. S. România; partea interioară a capacului raclei Sf. Nifon (cca. 1513) de la Muntele Athos: *Coborîrea de pe Cruce* (cca. 1522) din Muzeul de artă al R. S. România.

[21] Pentru a nu îngreuna inutil textul, nu considerăm necesar să enumerăm operele la care ne referim deoarece sînt aceleași icoane despre care s-a pomenit atunci cînd s-a făcut analiza stilistică și iconografică.

Fig. 7. Icoana Maica Domnului cu Arhanghelul Mihail aflată la mănăstirea Hurez (sec. XVI). ▶



Sintetizînd aspectele şi corelaţiile dintre icoana din Domneşti şi pictura şi cultura epocii în general, se conturează cu mai multă limpezime că tocmai acum, în primul sfert al veacului al XVI-lea, asistăm la o simbioză şi că icoana noastră este un exemplu elocvent al acestui fenomen[22].

Dar nu este singurul pe care-l cunoaştem. Este poate necesar să amintim cele nouă icoane care formează cinul *Deisis* din tîmpla mănăstirii Kruşedol din Iugoslavia – o donaţie probabilă a lui Neagoe Basarab ctitoriei rudei sale şi fostului mitropolit al Ţării Româneşti, Maxim Branković, – icoane, cărora cercetătorii sîrbi le acordă o înaltă preţuire[23].

O altă frumoasă icoană puţin cunoscută, păstrată astăzi în muzeul mănăstirii Hurez, vine să completeze imaginea noastră asupra cristalizării noii viziuni în pictura de icoane din Ţara Românească. Ea reprezintă pe Maica Domnului şi arhanghelul Mihail (fig. 7) fiind de fapt un fragment din cinul *Deisis* al unei tîmple din care, din păcate, nu ni s-a mai păstrat nimic. De dimensiuni mijlocii (54,4×37×3 cm), lucrată cu o deosebită acurateţe, vădind o accentuată înclinaţie spre fast, cu o frumoasă punere în pagină, icoana, ce poate fi considerată ca fiind puţin posterioară celor despre care s-a vorbit pînă acum, fără a se ridica la înalta ţinută artistică a icoanei din Domneşti, prin graţia mişcării şi gesturilor, autenticitatea sentimentului umanizat şi prin coloritul său viu şi cald în acelaşi timp, se plasează printre puţinele exemplare care, prin intermediul limbajului plastic, exprimă cu atîta plenitudine spiritul nou, de care s-a pătruns arta epocii şi care va constitui, de aici înainte, o tradiţie.

Fără să mai amplificăm lista icoanelor datînd din acest început de veac (listă ce ar mai putea fi completată cu încă cîteva icoane studiate), ce marchează geneza unui stil autohton în pictura de icoane din Ţara Românească, vom încerca să localizăm acest fenomen.

Este greu, dacă nu imposibil, să mai vorbim astăzi despre o „şcoală artistică" care a apărut spontan, fără să fi suferit influenţe străine de la „şcoli" mai evoluate, fără să fi adaptat spiritului şi necesităţilor sale unele sau altele dintre elementele venite „din afară", fără să fi preluat tehnici care să-i ajute să-şi exprime cît mai adecvat ideile şi sentimentele într-o viziune proprie. Istoria artei ne-a demonstrat cu prisosinţă acest lucru.

Revenind la realităţile Ţării Româneşti în timpul lui Neagoe Basarab, constatăm că voievodul ducea o politică de apărare a independenţei naţionale din ce în ce mai ameninţată, a sprijinirii ideologiei ortodoxe în Balcani, politică ce constituia una din principalele sale arme în condiţiile inegalităţii flagrante a forţelor ce se confruntau, promovînd în artă tendinţe vădite spre bogăţie şi fast, urmărind creşterea prestigiului domniei. În această conjunctură, nu ne poate mira faptul că domnitorul a apelat la serviciile unor meşteri greci, cretani, după cum ne relatează, nu fără temei, Paul de Alep, ce se bucurau pe acea vreme de o mare faimă în toată lumea ortodoxă, inclusiv în colonia greacă din Veneţia. Virtuoşi neîntrecuţi în mînuirea penelului, pictorii acestei vestite şcoli, care au inundat estul şi sud-estul Europei cu operele lor, erau consideraţi ca singurii păstrători ai tradiţiilor artistice ale Imperiului bizantin. Visînd irealizabilul, – reînvierea Imperiului, – rupţi de realităţile vieţii, perpetuînd cu ştiinţă dar fără sentiment tradiţii iconografice, arta lor se sclerozează, operele lor devin manieriste datorită intelectualismului excesiv care exclude o participare afectivă[24]. Fără îndoială că în jurul acestor maeştri străini cu faimă, dintre care probabil unii erau stabiliţi de mai multă vreme în ţară, s-au perfecţionat şi s-au format artiştii autohtoni. Adesea, influenţa unor maeştri dotaţi, cu renume şi prestigiu, devine zdrobitoare pentru personalitatea artistică a învăţăceilor, care nu arareori devin eclectici sau academişti.

Însă, în acest moment istoric, atît de important pentru evoluţia artistică ulterioară, Ţara Românească dispunea de forţe proaspete puternice, pline de vitalitate şi suficient de maturizate în acelaşi timp pentru a putea discerne. Artiştii români nu se rezumă la preluarea unei iconografii simbolice tradiţionale, elevată dar rece, ci îi conferă subiectului un conţinut de sentimente; ei nu recurg la virtuozitatea abstractă a jocului blicurilor, ci le folosesc pentru a nuanţa şi accentua expresia chipurilor; coloritul rece şi distant este încălzit pentru a micşora prăpastia ce desparte pe credincios de icoană; gestul şi mişcarea nobilă dar factice şi efeminată se transformă în eleganţă.

Aceste schimbări luate separat, fără prea mare semnificaţie în aparenţă, duc laolaltă la naşterea unor opere de o viziune nouă, la un nou stil. Icoanele de la Bistriţa Craioveştilor, cele de la Kruşedol, Domneşti şi Hurez, ca să nu amintim decît cele create de meşteri autohtoni, ilustrează cu prisosinţă teza noastră. Fiecare în parte şi toate la un loc, ele vor constitui începuturile, „primul pas independent" cu care va porni în lungul său drum pictura icoanelor din Ţara Românească, un drum pe parcursul căruia au loc inevitabile schimbări şi adaptări la epocile respective, pînă la cotitura din secolul al XIX-lea, cînd schimbarea radicală a concepţiilor despre lume va aduce cu ea arta laică, ale cărei rădăcini şi tradiţii exprimate prin umanism, generozitate, simţ al echilibrului şi colorit le putem urmări încă din secolul al XVI-lea.

R é s u m é

La présente étude tente de résoudre certains problèmes soulevés par une intéressante et remarquable icône du XVIe siècle représentant *saint Jean-Baptiste et la Vierge à l'Enfant*, conservée dans un petit musée de la commune de Domneşti (dép. d'Argeş). L'icône porte une date du XVIIIe siècle, mais à la suite d'une analyse stylistique et de rapprochements tant avec la peinture murale du XVIe siècle – notamment avec celle de la chapelle de l'hospice de Bistriţa (dép. de Vîlcea) et avec les fragments de fresque de l'église du monastère de Curtea de Argeş – qu'avec les icônes de la même période, l'auteur estime que la pièce en question date de „l'époque de Neagoe Basarab".

L'iconographie peu habituelle de la pièce est interprétée comme une allusion à la mort d'un certain Jean et l'auteur émet l'hypothèse qu'elle pourrait avoir été commandée par Neagoe Basarab (1512–1521) lui-même ou par son épouse Miliţa Despina (+ 1554), pour commémorer la mort prématurée de leur fils et pour être placée dans l'église, nécropole princière, où celui-ci a été enterré (vers 1518). Le contenu d'idées, la haute tenue artistique, la qualité du matériau et les dimensions importantes (126×96×4 cm) de l'icône plaident en faveur de cette hypothèse.

A mesure que l'étude comparative est poussée plus à fond, il en ressort de plus en plus nettement des traits de style et de contenu inédits, visibles aussi bien dans l'icône étudiée que dans d'autres icônes datant des trois premières décennies du XVIe siècle, période complexe et d'une importance particulière dans l'histoire et la culture de la Valachie. En effet tout en adoptant l'iconographie et certains traits stylistiques et techniques de leurs „professeurs", les artistes autochtones de l'„époque de Neagoe Basarab" confèrent à leurs oeuvres un contenu nouveau, plus humain, plus à la portée de la compréhension et de la vie locales. Ils recourent à des moyens moins subtils et moins raffinés, mais plus vivants et plus conformes aux goûts et aux sentiments de leurs contemporains – autant d'éléments qui définissent le style des icônes de Valachie tout le long du XVIe siècle.

[22] Fără să avem încă argumente suficiente pentru a demonstra că tocmai icoana din Domneşti (ca şi altele ce-i sînt apropiate stilistic) şi nu *Sf. Nicolae cu donatori* – tributară unei viziuni cu totul deosebite, – ar fi considerată ca operă aparţinînd „cercului lui Dobromir", judecînd după fragmentele de pictură murală păstrate la Muzeul mănăstirii Curtea de Argeş, ce-i pot fi atribuite cu mai multă siguranţă lui Dobromir, ne permitem să sugerăm această posibilitate ce pare verosimilă (vezi şi nota nr. 6).

[23] V. J. Djuric, *Icônes de Yougoslavie*, catalog, Belgrad, 1961, p. 63–64, nr. cat. 67, p. 124–125 cu bibliografie, pl. LXXXVIII.

[24] Cu privire la arta acestei şcoli, a cărei importanţă a fost exagerată de numeroşi cercetători, vezi V. N. Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, vol. I, Moscova, 1947, cap. IX, 208–258, în special p. 211–212 şi 255–258; şi V. N. Lazarev, *Cu privire la „maniera greacă" şi şcolile de pictură italo-greacă şi italo-cretană*, „Anuarul Institutului de Istoria Artei", Moscova, 1952, p. 152–200 (ambele lucrări în limba rusă).